

Ivana Vuković

Dramaturgijom kave do ženske predstave o ženama sa ženama za žene

PO
GLED
IZ
NU
TRA

Sretna ne bila autorski je projekt Helene Petković, Ivane Vuković, Petre Kovačić Botić, Ane Uršule Najev i Ane Marije Veselčić premijerno izveden u listopadu 2021. u produkciji PlayDrame. Tekst je napisan iz dramaturških bilješki tijekom procesa i iz razgovora s redateljicom i izvođačicama o samom procesu i izvedbama predstave

Redateljica Helena Petković i ja znale smo da želimo raditi predstavu o brižnom transgeneracijskom prenošenju patrijarhata po ženskoj liniji na području Dalmacije, i šire Mediterana, i da želimo raditi autorski. Za prvu smo probu pripremile ankete o poziciji djevojčica i žena u dalmatinskim kućanstvima koje smo provele među svojim prijateljicama, kolegicama, poznanicama svih generacija, s pitanjima o tome kako se govori o novim ženama u obitelji, kakve komentare smo dobivale na svoje tijelo, koji je bio kućni red, pa do toga tko je što u kući obavljao. S namjerom da probamo zahvatiti šire žensko iskustvo, na početku smo s izvođačicama dogovorile i nekoliko uputa za rad:

1. Nije nužno da dijelimo osobne priče, a još manje nam je važno da ulazimo u traumatična iskustva. Zanima nas svakodnevica, ono što se svakodnevno nonšalantno prebacuje, dobacuje i komentira, što tako lagano klizi niz jezik da se većinom ni ne primjećuje (iako sam do kraja procesa shvatila i da je mnogo takvih iskustava zapravo bilo duboko traumatično, ali su bila toliko česta da se na njih navikneš).

2. Namjerno se nismo oboružale literaturom jer nam je dotadašnje iskustvo, ženska arhiva, znanje i intuicija bilo važnije za rad. Istraživanje smo ograničile na vrlo usku temu znanstvenih radova na temu patrijarhata u obitelji, i to mediteranskog podneblja. Time je i moj položaj dramaturginje zahtijevao da, barem u prvom dijelu, ni na jedan način ne kuriram proces, već da budemo sve na jednakom stupnju znanja.

3. Točno smo znale od čega krećemo, ali nismo imale pojma gdje ćemo završiti. Taj rizik da nam teza propadne i da nas proces demantira ispostaviti će se kao jedan od najvrjednijih elemenata procesa. Na društvenu žalost, a na sreću predstave, teza je opstala.

4. Radimo žensku predstavu koja to nije, a zapravo baš zbog toga jest.

Mala digresija o potonjoj točki. Kad smo Helena i ja donijele odluku da radimo predstavu s trima izvođačicama koja se bavi pitanjem patrijarhata, odmah smo znale da će naš rad biti etiketiran kao „ženska” predstava i to nas je lju-tilo zbog isključivosti tog nezgrapnog termina. Dok god ne postoji distinkcija muško – žensko, nameće se distinkcija univerzalno – žensko, čime se barem

na ovoj banalnoj razini može zaključiti da je sve muško univerzalno, a sve žensko, pa, tek žensko. Postavile smo cilj, barem za sebe, raskrstiti s tim *značenjem*, naći mu novo *označeno* i prisvojiti ga s pretjeranim ponosom. Do tog cilja valjalo je izbjeći zamke koje su se ticale toga što žena glumica, a i protagonistkinja, smije ili ne smije.

**- Jesu tri sestre imale stvari?
- Zašto to Čehov nije napisao?
- Znaš zašto? Jer je on pristojan pisac, a ne ovi autorski projekti.
One sad tebe tiraju da te boli.**

▼
Petra Kovačić Botić, Ana Uršula Najev, Ana Marija Veselčić
foto: Ana Bošnjak



Prve probe provele smo čitajući i analizirajući i komentirajući odgovore na ankete, što je bio odličan način za osvještavanje vlastitih iskustava i rekonstruktualiziranje iskustava, posebno onih stečenih tijekom odrastanja. No, zanimljivo, čim bismo se dotakle svoje trenutačne situacije, javljao se snažan otpor prema identifikaciji s tom ranjivom ženskom pozicijom. Dominantna retorika, i izvan proba i u prostoru probe, bila je jako kontra žena i tada medijski aktualnih iskustava s portala „Nisam tražila”. Prevladao je stav kako se nijednoj od nas tako nešto, ne samo ne događa, već i ne može dogoditi, a i ako se dogodi, mi se znamo zauzeti za sebe, mi znamo reagirati točno onako kako treba reagirati, ne damo se navući na poziciju žrtve. Kako Uršula ističe, taj je početni otpor, posebno u tadašnjem kontekstu, više bio manifestacija ljutnje zbog pitanja zašto se nas uopće prikazuje nužno slabijima na van, a reakcija na tu ponovno „slabu javnu sliku žene”, s namjerom da izbjegnemo identifikaciju, bila je naravno šala na vlastiti i ženski račun.

Kad smo krenule u proizvodnju izvedbenog materijala, taj otpor nas je uporno ograničavao na karikaturalne, stereotipne, ženske likove – baš ono što smo htjele izbjeći. No, kako nismo ništa nametale, pustile smo da uslijed istrošenosti dođe do prirodnog otpuštanja tog materijala, nakon čega su uslijedili sve autentičniji, zanimljiviji i kompleksniji likovi, praćeni i privatnim odvajanjem od prvotnog tvrdoglavog (obrambenog) rakursa. Početni otpor da se mnoge situacije koje smo same prošle kategoriziraju kao šovinističke, ako čak ne i zlostavljačke, zamjenjuje privatno i izvedbeno otvaranje i ponovno razmatranje mnogih naših i tuđih anegdota koje odjednom prestaju biti smiješne i tako dolazimo do ljutnje. Ljutnja nas potom dovodi do samopouzdanja, a ono nam daje nužni okidač da počnemo stvarati kompleksnije, nijansirane situacije i autentičnije protagonistkinje koje mogu progovoriti iz pozicije empatije i solidarnosti prema drugim ženama, ne gubeći na svojoj snazi. „Postoji neka *objektivna* slika žene”, govori Petra, „i iako ta slika uvjetno rečeno napreduje, i dalje postoji ta *jedna* slika žene koju vidamo u javnom prostoru. Naš otpor više je išao iz toga da mi nismo *ta* žena, išle smo iz pozicije da smo toliko iznad da nas to ni ne zanima. Jako nas je obilježilo to što nam se, dok smo odrastale, za sve živo govorilo *ti si žensko* te je u to ušlo i mnogo negativnih konotacija kao i pravila što smijemo, a što ne smijemo.”

Analizirajući proces, došle smo do zaključka da nam je bilo potrebno da se ponovno identificiramo s tim epitetom *ženski* i da ga ponovno prisvojimo, a za to smo morale prvo same sebi srušiti tu „objektivnu” sliku žene u javnom prostoru, kako bismo mogle prikazati cijeli dijapazon stanja i emocija koji su koliko ženski, toliko i ljudski. Uršula dodaje kako u jednom intervjuu Betty White kaže kako je bilo nedopustivo da je žena pametna, lijepa i duhovita i talentirana. Ono što smo mi pokazale u ovoj predstavi je da smo glupe, pametne, greze, dame, ranjive, snažne, paranoične, i ružne i lijepe i sve i da je sve to legitimno i da je to sve dio žene.

Samu dramaturgiju predstave zapravo smo počele raditi tek u zadnjem bloku proba. Nakon što smo nagomilale sav materijal, zadatak je bio doći do narativa i do strukture koristeći se *dramaturgijom kave*. *Dramaturgija kave* interna je definicija koju smo Helena i ja izvele iz teze koja se uporno potvrđivala, a to je da su ženski razgovori vrlo horizontalni, puni digresija, ali i povjerenja da će se na temu vratiti; angažman razgovora ne ovisi o objektivnoj važnosti teme, već o trenutačnom senzibilitetu, tako da se često s jednakim angažmanom razgovara o vanjskoj politici i manikuri. Naša dramaturgija zapravo



Bilo je to da ona sad ima svoje ja i ima svoja tri kantuna kuće iz kojih nikad više neće izać, od danas ona odgaja svog muža isto onako kako je njena baka odgajala njenog didu, a njena majka njenog oca, od danas će ona odgajat svoju dicu na potpuno identičan način kako je njena mama odgajala nju, a pritom će mislit da ih odgaja potpuno drugačije

odgovara raznim suvremenim redefiniranjima dramaturgije te rado dodajemo i svoj termin na hrpu suvremenih imenovanja dramaturgije poput: *dramaturgija slučaja, izranjajuća, razvojna, nova, otvorena, proširena, spora, porozna...*¹ *Dramaturgija kave* u kontekstu teksta i izvedbe konkretno je značilo da ćemo teme spajati asocijativno, ionako labavu narativnu liniju isprekidati mnoštvom digresija i upornim vraćanjem na napuštane teme, i cijelo vrijeme biti svjesne da je to samo jedna od mnogih dramaturških kombinacija kojima se mogla ispričati ova priča.

Tom metodom došle smo do sljedeće radnje: tri prijateljice - *prije* - dolaze u kazalište pogledati predstavu *Medeja*. One su istovremeno gledateljice, povremeno su, i najmanje, izvođačice te predstave, a najviše nam pokazuju kako bi one to odigrale te nam pričaju svoje asocijacije i emocije dok

¹ Trencsényi, Cochrane: *New Dramaturgy*. Bloomsbury, 2014. Prijevod: uredništvo časopisa Kazalište.

▲ Petra Kovačić Botić, Ana Marija Veselčić, Ana Uršula Najev
foto: Ana Bošnjak



▲
Ana Marija Veselčić
foto: Ana Bošnjak

gledaju predstavu. Prijelazi su rađeni na rez, a jedini znak na kojoj smo narativnoj razini su izvođački fokusi – gledaju li u publiku tj. u predstavu koju su došle gledati i komentiraju ili izvode, i to prvenstveno jedna za drugu. S obzirom na to da nismo htjele fiksirati većinu teksta, odlučila sam se tekst izvedbe složiti na karticama u raznim bojama. Tako sam došla do pet različitih kategorija u pet različitih boja: jedna boja je predstava *Medeja* tako da izvođačice cijelo vrijeme znaju što gledaju, iako publika većinu *Medeje* ne vidi, druga boja su situacije koje tri *prije* odigraju kao reakciju na *Medeju*, treća boja su manje etide poput songova, četvrta boja su pravila na razini izvedbe, a peta replike i doskočice koje su nam bile vrijedne i koje smo htjele zadržati, a tek smo trebali naći mjesto za njih.

Ono što je prethodilo ovom očitom dramaturškom zadatku, bio je još uzbudljiviji dio procesa, direktna neposredna suradnja s redateljicom i izvođačicama. Marianne Weems 1996. godine komentirala je rad s The Wooster Group: „brzo otkriješ kako ne postoji „izvanjska” privilegirana točka iz koje se može promatrati komad. To je poput eksperimenta iz fizike u kojemu već samo tvoje prisustvo utječe na atome dok ulaze u interakciju – ti si dio procesa i tako implicirana u dramaturgiji. Nema smisla čvrsto održavati znanstveni pristup.”² Upravo to ne zauzimanje pozicije „vanjskog oka” već direktno sudjelovanje u

² Marranca, Bonnie. The Wooster Group. Dictionary of Ideas. A Journal of Performance and Art Vol. 25, No. 2 (May, 2003). Prijevod: uredništvo časopisa Kazalište.



▲
Petra Kovačić Botić,
Ana Uršula Najev
foto: Ana Bošnjak

procesu kreacije bez potrebe za instantnim konkretnim rezultatom, te puštanje da dugo vremena ne donosimo odluke, istovremeno je bilo i rizično i oslobađajuće. Redateljica i ja jesmo nosile zadatke i ideje na probe, baš kao i izvođačice, ali oni su nam služili kao pokretači probe, a ne kao putokaz da dođemo do zacrtanog cilja. U tom prvom dijelu procesa rijetko smo se ograničavale, katkad smo imale jasne upute poput toga da moramo ispunjavati Bechdelov test, ali ne zbog sužavanja prostora, već zbog želje da vidimo kamo nas taj put može odvesti. U tom smo smislu sve cijeli proces morale biti unutra i prisutne, reagirajući, nudeći, mijenjajući, komentirajući, istovremeno pazeći da se možemo lišavati materijala bez obzira na to koliko samostalno bio genijalan.

Predanost i prisutnost iskazivale su se u još jednom važnom segmentu procesa, a to su pauze, kave prije ili poslije ulaska u prostor probe. Proba bi nerijetko počela već na kavi prije, trajala i tijekom pauze i po završetku probe, ali ne samo kao planiranje rada, komentiranje napravljenog ili teoretiziranje, već kontinuiranom izvedbom. Katkad smo i Helena i ja bile dijelom te izvedbe, a katkad smo bile promatračice, ako ne i publika te situacije. To iskustvo izvan samog prostora probe bilo je vrijedno jer smo, neopterećene time da moramo proizvoditi i misliti jer smo „na probi” nastavljale raditi cijelo vrijeme. Čak i ako

- Šta se dogodilo?
- Pauza. Kako bi naglasili da se nešto prebitno dogodilo.
- Šta one leže? Jesi ti dobro?
- Ajme skroz sam se uživila u pauzu... podsjetilo me na onu pauzu kad doma radim pa ću onda zapaliti duvan pauzu...



▲ Ana Marija Veselčić, Ana Uršula Najev, Petra Kovačić Botić
foto: Ana Bošnjak

taj materijal nismo više nikad koristile, kontinuirano smo stvarale i potvrđivale svijet naših protagonistkinja što je pridonijelo tome, kako izvođačice kažu, da dišu skupa i da budu te tri *prije*. Ovakvim prostorno i vremenski neograničavajućim radom vjerojatno smo do krajnosti potvrdile tezu Mire Rafalowicz koju je iznijela u svom tekstu *On pub and kitchen dramaturgy*: „Razgovori u kafiću nakon proba nastavak su proba i barem su jednako toliko važni. Vjerujem u dramaturgiju kafića i dramaturgiju kuhinje, u misao koja je rafinirana čašom vina ili inspiracijom koju je ponudilo aktivno nepce.”³

Kad smo napokon epitet *žensko* potpuno prisvojile na razini narativa, postalo nam je važno pokazati ga jednako autentično i na izvedbenoj razini, baš kako Ana Marija primjećuje da je njoj drago što je u ovom procesu dobila priliku „čupati urasle dlake na sceni”, a da nije ni znala da to želi. Razgovarajući o doživljajima ženske predstave, bavile smo se konotacijama ženskog tijela na sceni uopće. Dojma smo bile da ako imamo tri izvođača na sceni, ta predstava i dalje može biti bilo što, može biti dobra, duhovita, svakakva, a ako imamo tri izvođačice na praznoj sceni, već smo u prostoru očekivanja *ženske predstave*.

³ Mira Rafalowicz, *On pub and kitchen dramaturgy*. THEATERSCHRIFT 5–6. On Dramaturgy. 1994. str. 133. Prijevod: uredništvo časopisa Kazalište.

- **Sad si ka Lina Bausch.**
- **Zamisli da stvarno postoje tako line žene. I ima neka superjunakinja, ka Wonder Woman samo Wonderlina.**
- **Superlina.**
- **Čokolina.**
- **Herolina.**

▲ Ana Marija Veselčić, Ana Uršula Najev, Petra Kovačić Botić
foto: Ana Bošnjak

Zadatak je bio dvostruki, prvo iznevjeriti sva očekivanja o ženskoj predstavi, dovesti se na prostor neutrale i potom početi graditi svoj svijet. Petra tu ističe i važnost sigurnog okruženja koje smo stvorile, sigurnog okruženja u kontekstu toga da su izvođačice dovoljno samouvjerene da govore i izvode što god sve želimo. Petra smatra da postoji jedan kazališni problem, a taj je da žena na sceni mora biti pametna: „Meni je ovdje super što ja zapravo mogu biti „glupa” i u tome se mogu zabavljati. I samo zato što smije biti „glupo” postaje jako pametno. Istovremeno, činjenica da nam nijedna pozicija nije nametnuta izvana, ostavlja dovoljno prostora za istraživanje iz izvedbe u izvedbu i mogućnost da stvorimo svoje sigurno mjesto, zapravo jedino koje možeš, a to je ono sa svojim partnerom.”

Sve navedeno doživljava svoj vrhunac u neverbalnoj sceni interno znanom pod šifrom „Pi*ke vrište”. Scena je bila ključna kako u procesu rada, tako i za cijelu izvedbu. Kad se dogodila, sve smo osjetile da imamo predstavu, osjetile smo da smo uspjele napraviti potreban iskorak i pronaći tu autentičnu

- **Jel ovo stvarno kraj? Pa neće valjda ovako završit.**
- **Dobro si ti rekla da će ih zaklat, ali nisam mislila da će vlastitu dicu...**
- **Ovo samo morbidan um može smislit.**
- **Pa muško je napisa, da je žena ovo pisala u najgorem slučaju bi ubila sebe, a ne svoju dicu...**
- **Koliko je meni mater puta rekla da će me ubit.**
- **I koliko te puta ubila?**
- **Nijedan!**
- **Eto. Jer je normalna žena. Di su predstave o takvim ženama?**

žensku, a često zabranjenu, zatamljenu, potisnutu formu – čisti užitek u igri vlastitim tijelom. Scena je nastala iz improvizacije na temu potpuno drugog zadatka koji se odnosio na neverbalno komentiranje publike u kombinaciji s Heleninom tezom kako je jedina subverzivna žena zapravo lijena žena. Tako je iz zadatka neverbalnog komentiranja publike i toga da se ne radi „ništa”, došlo do scene u kojoj se izvođačice igraju svojim tijelima, međusobnim tijelima, glupiraju se, animiraju dijelove vlastitih tijela, od ruke do vagine koja pjeva. Zbog ritma scene koja se cijelo vrijeme vraća u ništa i u dosadu te zbog trajanja same scene koja je dovoljno duga da se percipira što izvođačice rade, ali i zbog njihovog načina izvedbe koji je čisti užitek u igri, postiže se potpuna deseksualizacija tijela i onemogućava se publici da ih gleda kao objekte, pružajući izvođačicama neograničenu slobodu da sa svojim tijelima na sceni rade što god one žele, da puste iskonsko dječje iz sebe, da se izražavaju bez srama, lišene ikakvih strahova o tome kako će ih se vidjeti.

Ono što kod navedene scene izvođačice posebno ističu kao njima vrijedno mogućnost je da se uopće dođe do scene koja se načelno bavi time što žene rade kad ne rade ništa. A do te mogućnosti došlo je upravo iz uzimanja vremena unutar procesa da se ne radi ništa što je bilo oslobađajuće i za samu kreativnost. Dopuštale smo sebi da ne radimo ništa kad nismo imale jasnu ideju što bismo radile. Nismo se bojale „dosade”. Brené Brown u svojoj knjizi *The Atlas of The Heart* u poglavlju o dosadi piše: „nedostatak stimulacije koji određuje (dosadu) daje našoj mašti prostora za igru i razvoj”⁴

Dijelom svjesno, a dijelom nesvjesno, u narativu smo potpuno izbjegle ranjivost protagonistkinja. Analizirajući rad, Ana Marija je ponudila precizan razlog tog izbjegavanja, dajući primjer izvještavanja o seksualnom zlostavljanju kad se ženu potpisuje; ime, godine, „žrtva zlostavljanja” kao da joj je to zanimanje ili definicija osobnosti, eliminirajući pritom sve drugo što ta žena jest. Ranjivost se često krivo tumači kao slabost. Iz namjere da ne ponudimo raskurs žene žrtve za čitanje predstave, svjesno smo odlučile zaobići to polje uz iznimku jedne scene. Nakon više od pola predstave u kojoj prvenstveno humorom navigiramo kroz razne ženske motive, odigramo scenu u kojoj djevojka ide po mraku sama, a put joj presjeka dva tipa. Vjerojatno jedno od najopćenitijih ženskih iskustava: *nemoj ići sama doma, mrak je, otpratit ću te*, toliko smo puta čule da čak i ako nemaš loše iskustvo, već te strah. Da ne ulazimo sad u problematiku toga da odgajamo djevojčice i djevojke da su one te koje se trebaju bojati i paziti kad i kako idu kući, a ne da mijenjamo društvo i svijet u kojem je to moguće, ta scena nam je bila važna kao podsjetnik, koliko god se mi sad smijale i rugale svojoj poziciji, ovo je vrlo banalna stvarnost koju ne smijemo zaboraviti, iako ćemo se sad nastaviti smijati i rugati. No možda je još i strašnije ono što se ispostavilo retroaktivnim gledanjem na predstavu, posebno u sceni kad se kćer želi razvesti, a majka i baka joj u terci otpjevaju „trpi i muči”, je to da u našem mentalitetu nema ni prostora ni vremena za takvu žensku ranjivost. Helena ističe kako je kontinuirani humor izvedbe najžalosniji element predstave jer sve protagonistkinje sve emotivne tegobe rješavaju humorom iz straha da kao protagonistkinje ne budu shvaćene kao žrtve.

No ranjivost je ipak našla svoje mjesto na izvedbenoj razini. Kako Helena ističe, cijela predstava, s obzirom na to da se jako igra sa stereotipima, lako bi mogla skliznuti u jedan laki komad kad bi izvođačice počele igrati za publiku i

⁴ Brown, Brené. *Atlas of the Heart*. Vermilion, London. 2021., str. 40. Prijevod: uredništvo časopisa Kazalište.

kad bi počele zabavljati publiku. Ali dok god one igraju prvenstveno jedna za drugu, komad zadržava i dubinu i težinu. Držeći svijest o tome da igramo stereotip samo kako bismo već u sljedećem trenutku sve postavljeno demantirale, bilo promjenom igre, narativa ili čak žanra, uspijevamo stvoriti kompleksnije situacije s barem dva očista. A za to od publike zahtijevamo strpljenje da s nama izdrži do kraja. Kontinuirano uspostavljamo očekivanja po kojima lagano plešemo, samo da bismo na kraju od njih odustali. Scene uvijek traju malo dulje nego što bi bilo ukusno, malo nakon smijeha publike, dovoljno dugo da se zapitamo što nam je tu uopće smiješno te da uđemo u prostor nelagode. Shvatile smo da naša predstava ulazi u prostor ranjivosti baš zbog tog skliskog terena i zbog ispitivanja koliko dugo možemo stajati u toj nelagodi koja dolazi nakon smijeha i koliko dugo publika može izdržati s nama.

Sretna ne bila za mene osobno bilo je jedno od važnijih kazališnih iskustava jer je dobit bila dvostruka. S jedne strane, dogodila se ona vrsta umjetničkog rasta koja nam ostaje nakon takvih suradničkih susreta, nakon procesa temeljenih na otvorenosti, iskrenosti, povjerenju, spremnosti da damo sve od sebe bez fige u džepu, spremnosti na rizik i grešku i promašaj, demokratičnost ideja, a istovremeno zajedničku strogu selekciju materijala. Takve procese, možda više nego one koji nas iscrpe, treba analizirati i tražiti što od njih možemo nositi sa sobom u sljedeće. S druge strane, dogodio se privatni rast, osvještavanje nove razine empatije i solidarnosti i ženskog samopouzdanja, koje će biti teško izgubiti i umjetnički i privatno. Baš kao što Bell Hooks poziva sve feministe i feministkinje da vrate feminizam u industriju ljepote kako bi mlade djevojke i adolescentice znale da i feminističke misliteljice priznaju vrijednost ljepote i ukrasa⁵, tako je ova predstava za mene podsjetnik kako je važno da se žene katkad samo dobro dosađuju i glupiraju na sceni samo zato što one te žele. I da ćemo takvim predstavama s autentičnim ženskim likovima istisnuti nadiruće trojanske konje mizoginije na hrvatskoj kazališnoj sceni kojima je feminizam trenutno samo „seksi” epitet. ■

⁵ Hooks, Bell. *Feminizam je za sve: strastvena politika*. Zagreb: Centar za ženske studije, 2004